



**Palácio da Alvorada**  
Brasília, 2010, Leonardo Finotti

# **eso no mató aquello: fotografía y arquitectura moderna brasileña**

**Carlos Eduardo Comas**

Arquitecto, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PROPAR-Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, ccomas@uol.com.br

*Desde la lectura de Shakespeare hecha por Marshall McLuhan, la comunicación problematiza la originalidad y la veracidad de la afirmación de Victor Hugo, observando la alianza de la arquitectura del Renacimiento con el grabado y su posterior ampliación en una alianza con la imagen fotográfica impresa. Las características de la interacción entre arquitectura y fotografía se examinan con particular atención para la obra de Marcel Gautherot (1910-1996) sobre la arquitectura moderna brasileña y la revisita contemporánea de la misma arquitectura hecha por Leonardo Finotti (1977-xxxx).*

*Taking Marshall McLuhan's reading of Shakespeare as its starting point, this communication problematizes the originality and veracity of Victor Hugo's statement by observing the alliance of Renaissance architecture with the engraving and its posterior expansion into an alliance with the printed photographic image. The characteristics of the interaction between architecture and photography are examined with particular attention to the work of Marcel Gautherot (1910-1996) about modern Brazilian photography and the contemporary revisiting of that same architecture by Leonardo Finotti (1977-xxxx).*

**keywords** Arquitectura moderna, Fotografía brasileña, Marcel Gautherot, Leonardo Finotti / Modern architecture, Brazilian photography, Marcel Gautherot, Leonardo Finotti

En “The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man”<sup>1</sup>, Marshall McLuhan señaló que la palabra impresa se creyó dispositivo de la inmortalidad en la era isabelina (1558-1603). En el justamente famoso soneto LV, publicado en 1609, Shakespeare proclama a su protector que:

*Not marble, nor the gilded monuments  
Of princes, shall outlive this powerful rhyme;  
But you shall shine more bright in these contents  
Than unswept stone, besmear'd with sluttish time.*

Más barato que el manuscrito, multiplicable y portátil, el libro alcanzaba público más amplio. Permitía resucitar autores clásicos como Vitruvio: De Architectura, publicado por primera vez en 1487, estaba ya en la cuarta edición en 1511, la primera profusamente ilustrada. El documento también eternizaba imágenes; en este caso, 136 grabados en madera tan nuevas como las que acompañaban de los tratados de autores comprometidos con el resurgimiento de los ideales clásicos, entre ellos el de León Battista Alberti publicado en 1485, Sebastiano Serlio en 1545, Jacopo Vignola en 1562, Andrea Palladio en 1570, o Vincenzo Scamozzi en 1615.

La ubicuidad de la palabra impresa es crucial para Victor Hugo en Notre Dame de París, 1482; la fecha es parte del título de la novela histórica publicada en 1831. *Ceci tuera cela, le livre tuera l'edifice*<sup>2</sup> –esto va a acabar con aquello, el libro matará al edificio–, dijo el arcediano de la catedral, presintiendo la devaluación del púlpito y del pergamino por el papel, el habla y la escritura suplantados por la prensa. La arquitectura dejaría de ser el principal instrumento de cohesión socio-cultural, el libro de imágenes de piedra que incluía, en la catedral gótica, símbolos de coerción y resistencia, con un telón de fondo teocrático sazonado –a veces– por una pequeña pizca de irreverencia pequeño burguesa o popular que Hugo elogia por libertaria.

La originalidad y la veracidad de la declaración de Hugo pueden problematizarse a partir de la lectura de Shakespeare hecha por McLuhan, señalando la alianza de la arquitectura renacentista con la imagen y su posterior expansión en alianza con la fotografía. Correcta, la constatación de la pérdida de la hegemonía simbólica de la arquitectura por Hugo no se propone nostálgica. Cuestionable, la afirmación de decadencia irreversible desde Gutenberg implica una idealización del mundo medieval. Miope, Hugo no registra la temprana alianza entre el libro y la arquitectura renacentista, y a continuación, entre la arquitectura en general y el libro en un sentido amplio, incluyendo el álbum y la revista, siempre envolviendo un texto y unas imágenes producidas a partir de grabados. La alianza se refuerza con las técnicas de procesamiento y reproducción fotográfica que surgen a partir de 1839, las mejoras técnicas de impresión de largo tiraje a partir de 1880. La impresión en papel de gelatina y plata popularizó la fotografía. La impresión de medios tonos permitió que fotografías fueran reproducidas con los textos en la misma página, lo que lleva a la aparición de una nueva especie de revista ilustrada: *The Architectural Review*, inglesa, apareció en 1896; *Country Life*, también inglesa en 1897; *Architectural Record*, americana, en 1897. Como los grabados en los tratados renacentistas, fotografías sirven la arquitectura mientras la promueven y difunden –con los fotógrafos a menudo trabajando bajo la orientación de los arquitectos y los editores que encargan su trabajo.

Por otro lado, la fotografía y la obra de arquitectura comparten destino común. En general, las dos dependen de encargos de terceros. No hay escape de la tensión entre la función puramente instrumental y la ambición de constituir expresión artística. Obras de arquitectura eran motivo recurrente en las primeras décadas de la fotografía, en parte porque no se molestaban con los largos tiempos de exposición requeridos entonces para la captura de imágenes. La neutralidad del registro persistió como condición deseada cuando del encargo especializado: vista integral en elevación o en perspectiva, iluminación

## eso no mató aquello: fotografía y arquitectura moderna brasileña

homogénea fijando límites para la calificación artística. En contra, la escuela pictorialista de finales del siglo XIX trabajaba el edificio fotografiado buscando emular precedentes en la pintura impresionista para resaltar la intervención deliberada del fotógrafo –así reduciendo al mínimo su interés comercial como registro arquitectónico.

Sin embargo, aun cuando el propósito instrumental predomina, ni fotografía ni obra de arquitectura pueden eludir la interacción con otras formas de expresión artística. Los ideales de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) afectaron toda la práctica de la Bauhaus. En la fotografía, privilegiaron el uso de encuadres inesperados; la claridad y precisión de enfoque y detalle; la búsqueda de contrastes de forma y luz produciendo grandes zonas de sombra y luz, vestigio expresionista en la base constructivista; las tomadas de abajo hacia arriba y de arriba hacia abajo, plongées y contre-plongées, y vistas laterales: las composiciones oblicuas recordando perspectivas axonométricas. En los EE.UU., el movimiento de la Fotografía Pura (*Straight Photography*), convergente en su modernismo, pero menos interesado en el registro arquitectónico, ilustra fenómeno igualmente común, la reacción contra el precedente inmediato, pictorialista en este caso.

La interacción con otras formas de expresión artística puede ser recíproca. La abstracción que prevalece en la arquitectura moderna se refleja en la composición fotográfica. instrumento de documentación, la fotografía es también una referencia de diseño arquitectónico por el propio registro que transmite. Toda promoción quiere ser persuasión que estimule la reproducción del material promovido. James S. Ackerman señaló<sup>3</sup>, en relación con el revival del gótico, el número de imágenes que evocan el pasado medieval en los inicios de la fotografía, y comentó la influencia de los detalles hasta entonces desapercibidos sobre el historicismo y el eclecticismo arquitectónicos. Hoy es obvio que la fotografía fue central en el proceso de difusión y legitimación de la arquitectura moderna. Le Corbusier, doctor en autopromoción, utilizó *L'Esprit Nouveau* (1920-1925) y *L'Architecture Vivante* (1927-1933) como plataformas. Empleando fotógrafos como Fred Boissonnas y George Thiriet, Le Corbusier abusó de la composición de viñetas donde se mezclan narrativa con abstracción, sin olvidar de registrar también su arquitectura en construcción.



f2\_Casa con galería en Araguari  
Minas Gerais, Brasil, 2013, Larissa Ribeiro Cunha

Los arquitectos modernos brasileños no descuidaron del recurso fotográfico en la difusión de sus obras. Gregori Warchavchik, con sede en Sao Paulo, mostró tres casas en *Cahiers d'Art* del 1931, ilustrando –sin créditos de autoría de las fotos– el texto de Siegfried Giedion sobre la arquitectura contemporánea en los países del sur, en la compañía de la casa E-1027 de Eileen Gray y del proyecto de Le Corbusier para la Villa Baizeau en Cartago<sup>4</sup>. Los arquitectos modernos cariocas tuvieron como primera plataforma la *Revista PDF - Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, circulando desde 1932. El Pabellón de Brasil en la Feria Mundial de Nueva York en 1939 ganó documentación fotográfica completa en álbum<sup>5</sup> complementando títulos como *The Architectural Review*, *Architectural Forum* y *Progressive Architecture*, todos alabando la construcción efímera diseñada por Lucio Costa y Oscar Niemeyer con los interiores a cargo del estadounidense Paul Lester Wiener. El éxito del Pabellón (1938-1939) y el interés por el Ministerio de Educación y Salud Pública en construcción (cuyo diseño final es Costa y equipo incluyendo Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Reidy, Jorge Moreira y Ernani Vasconcellos, 1936-1943,) llevó el Museo de Arte Moderno de Nueva York a la realización en 1943 de *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, la exposición y el catálogo organizados por Philip Goodwin con fotos de George Kidder –Smith– aconsejados por el SPHAN- Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional creado en 1937. Costa y Niemeyer se encontraban entre los arquitectos modernos que trabajaron para SPHAN. Costa se convirtió en funcionario en 1939 y en 1946 fue nombrado Director de la División de Estudios y Listado, puesto que ocupó hasta su jubilación. La alianza explícita entre la arquitectura antigua y moderna era una peculiaridad del modernismo brasileño, interesado en el lenguaje vernáculo y en el erudito. El SPHAN patrocinó la construcción de obras modernas en ciudades coloniales históricas bajo su protección: en la década de 1940, por ejemplo, el Grand Hotel de Niemeyer en Ouro Preto; en la década de 1950, el hotel Tijuco y la Escuela Julia Kubitschek del mismo arquitecto en Diamantina. El SPHAN decretó el listado precoz de obras modernas ejemplares aún en la década de 1940, la capilla de la iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, de Niemeyer, y el Ministerio de Educación y Salud Pública; alrededor de los 1960, el Catetinho, sede provisional de gobierno, y la Catedral Metropolitana de Brasilia, también de Niemeyer<sup>6</sup>. Al mismo tiempo, desde su fundación, el SPHAN emprendió la documentación fotográfica sistemática de bienes arquitectónicos en proceso de listado, para fines de relevamiento, análisis, y referencia para eventuales intervenciones<sup>7</sup>; parte significativa de esta documentación aparece en la Revista do SPHAN creada en 1937 y en otras publicaciones de la agencia, como *Mocambos do Nordeste*, de Gilberto Freyre<sup>8</sup>.

Francés que vivió en Brasil desde 1940, Marcel Gautherot (1910-1996) fue uno de los fotógrafos que trabajaron para SPHAN. De ascendencia obrera, antiguo alumno de la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas y ex organizador del fondo etnográfico del Museo del Hombre en París, conectado al grupo de la Alliance Photo, uno de sus primeros trabajos fue fotografiar las ruinas de San Miguel en las Misiones Jesuíticas de Rio Grande do Sul, el mas meridional de los Estados de Brasil, y el Museo proyectado por Lucio Costa en 1937 con restos encontrados en el sitio, notable por su manejo ambivalente de la temporalidad. Gautherot pronto se convirtió en un compañero constante de Niemeyer. Fotos suyas aparecen en tres monografías sobre el arquitecto organizadas por Stamo Papadaki: *The work of Oscar Niemeyer*, que cubre el trabajo llevado a cabo hasta 1950, destacando el conjunto de Pampulha; *Oscar Niemeyer: works in progress*, que cubre el trabajo llevado a cabo desde 1950 hasta 1956, destacando las realizaciones en São Paulo y Belo Horizonte; y *Oscar Niemeyer*, parte de una colección titulada *Masters of World Architecture*, destacada por incluir en 1960 fotos de algunos edificios de Brasilia recién inaugurada<sup>9</sup>. Gautherot colaboró con Módulo, la revista carioca lanzado en 1956 por Niemeyer, contrapunto a *Hábitat*, la revista paulistana lanzada en 1950 por Pietro Maria Bardi, director del Museo de Arte de Sao Paulo, y la mujer arquitecto, Lina Bo Bardi. Gautherot también colaboró con Brasilia, la revista lanzada en 1957 por NOVACAP- Companhia de Urbanização da Nova Capital, para anunciar y promover las obras de la ciudad.

Apreciador de la Nueva Visión (*Nouvelle Vision*) fotográfica que prolongara la Nueva Objetividad pero no de sus excesos, sospechoso de las deformaciones y las ambigüedades de la fotografía surrealista, adepto del preciosismo técnico y la claridad de composición favorecida por sus colegas de Alliance Photo, Gautherot capturaba edificios recién inaugurados en blanco y negro. La ilusión de profundidad se crea por perspectivas acentuadas y formas modeladas en claroscuro. La emulación de la instantaneidad del fotoperiodismo documental se combina con la emulación de la intemporalidad de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, utilizando toda la potencia de las sombras sin confundir lo instantáneo con lo inesperado. El registro de una capital en construcción ofreció a Gautherot la oportunidad de conciliar lo onírico con lo telúrico. A pesar de las diagonales agudas y las sombras afiladas, las fotos de Brasilia nunca abandonan por completo una base ortogonal. Estudiosos como Heloisa Espada observan que hay en ellas un suelo amplio y seguro, un horizonte de líneas rectas y verticales que estructuran la composición estableciendo un ancla para la ligereza exagerada de palacios de Niemeyer, o contribuyendo a la exposición de la arquitectura como una segunda naturaleza, en la cual la figura humana está presente en forma de detalle episódico, casi a la escala de referencia reducido, y sólo las nubes parecen moverse<sup>10</sup>.

Las fotos de Gautherot dieron Brasilia a conocer el país y al mundo, junto con las de Peter Scheier (1908-1979), René Burri (1933-2014), y Thomas Farkas (1924-2011) entre otros, y con noticieros cinematográficos como los de Jean Manzon (1915-1990) y Carlinhos Niemeyer (1920-1999). Aseguraron la divulgación del emprendimiento y ayudaron a darle una aura sobrehumana de epopeya maravillosa en su ambición. Sin embargo, la calidad abstracta de las fotos de Gautherot también podría ser tomada como una evidencia de negatividad, y sirvió también a los oponentes de la capital, aun más que su contraparte eran las fotos de los campamentos de trabajadores que se convirtieron en ciudades satélite no planificadas, muchas de esas fotos hechas por el mismo Gautherot. La calidad de las fotos de la ciudad planificada de Costa y Niemeyer no detuvo la demonización de Brasilia que se procesó en la década de 1970. Y contribuyó, y mucho, para el rótulo de ciudad inhumana, surrealista en cuanto monstruosa, emblema de la maldad del urbanismo moderno. La imagen impresa promueve, pero también condena y mata, aunque no como lo pensaba Hugo. Asimismo, la imagen impresa resucita, o más bien contribuye a la redescubierta de una arquitectura menospreciada. La reanudación del interés por la arquitectura moderna brasileña en el país comenzó a finales de 1980, y no fue ajena al impacto de obras como el SESC Pompeia de Lina Bo Bardi, terminado en 1986, o el Museo de Escultura de Paulo Mendes da Rocha, completado en 1987, en la mejor tradición del brutalismo que floreció en Sao Paulo en los años 1960 y 1970 sin ninguna atención por parte de la crítica internacional. Ambos fueron bien documentados por las lentes de profesionales como Cristiano Mascaró (1944) y Nelson Kon (1961), los dos arquitectos por entrenamiento. Leonardo Finotti (1977), también arquitecto, un ex estudiante del curso de Bernd y Hilla Becher en la *Kunstakademie* de Dusseldorf, es el último exponente de un grupo que no se dedica exclusivamente a la fotografía de arquitectura contemporánea, pero también se adentra en el pasado de Brasil, centrándose la república desarrollista de los años 1930-1970 en lugar de la colonia o imperio. Finotti detalla en color las circunstancias contemporáneas de los edificios modernos de Brasil, y lo hace componiendo encuadres casi hieráticos. Adopta un enfoque “en fachada” que trata la fotografía casi como una extensión del dibujo arquitectónico, favoreciendo el acercamiento frontal al edificio que pone de relieve la bidimensionalidad de la imagen, y por ende su carácter de artificio representativo. En contra de los recortes editoriales de imagen, enfatiza el rigor geométrico en la construcción de sus composiciones, tributarias de una disciplina concretista<sup>11</sup>. La búsqueda del encuadre exacto es una constante, evidente en la coincidencia de las líneas de la imagen con los vértices de sus bordes. Es como si Finotti resaltara la racionalidad y la lógica de la arquitectura moderna brasileña, rechazando las interpretaciones que la dan como milagro o perversión. Multiplica las imágenes de edificios comunes y corrientes en la Brasilia ya cincuentenaria, rechazando lo dramático y lo patético –o reduciendo su presencia, cuando fotografía los palacios de la capital, a las nubes que crecen sobre las obras del hombre.

Las limitaciones de la alianza moderna entre la imagen impresa y la arquitectura del punto de vista de la experiencia son conocidas. La fotografía no sustituye a la obra de arquitectura concreta. La fotografía es estática, la obra de arquitectura se disfruta en movimiento. Por otra parte, en blanco y negro, escasa de información cromática, la fotografía se concentra en la forma a expensas de otros aspectos; en blanco y negro o en colores, la fotografía homogeniza la materialidad de la obra; pasteuriza imperfecciones; es inexacta en términos de escala; sigue siendo un recorte de la realidad por sugerente que sea. Un caso ejemplar en relación a Brasilia es lo de Edmund Bacon, director ejecutivo de la *Planning Commission* de Filadelfia desde 1949 hasta 1970. En *Design of Cities*<sup>12</sup>, el incluyó un capítulo criticando ácidamente el centro cívico de Brasilia antes de visitar la ciudad, y otro alabando el proyecto tras su visita en 1968, cuando reconoció la importancia del horizonte en la resolución espacial de la Plaza de los Tres Poderes y la Explanada de los Ministerios. Incluso sin retoque, las fotos pueden engañar, y muchos piensan que el mayor cumplido que se puede hacer a un edificio es considerarlo "mejor que su foto". Aun así, vale argumentar que es mejor conocer parcial que nada.

La imagen impresa puede resucitar en un sentido más literal y tangible, dispositivo de recreación del pasado. James S. Ackerman señaló la importancia de los registros fotográficos ordenados por la Comisión de los Monumentos Históricos ya en 1851 como base para la restauración de los monumentos del gótico francés. En este sentido, el Servicio de Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de Brasil no fue innovador. La relevancia de la fotografía para esta tarea no se discute. Pero hay que reconocer que no es una base neutra, al revés: a menudo ilusoria, es capaz de soportar sugerencias remotas de la apariencia original de un edificio o conjunto arquitectónico<sup>13</sup>. Un ejemplo de ello es lo que reportan los arquitectos eslovenos Henrietta Moravčíková, Ivan Pilny y Peter Szalay, a propósito de los colores del conjunto de viviendas Unidas en Bratislava de 1932, establecidos en la restauración a partir de conjeturas apoyadas en una documentación fotográfica de época en blanco y negro. A partir de un trabajo de laboratorio con mucho de detectivesco, considerando correctamente la posibilidad de manipulación por parte del autor de las fotografías, el grupo consiguió probar que la interpretación del equipo de restauración estaba equivocada, y proporcionar directrices sólidas para rectificar la situación.

Si la imagen impresa resucita, lo hace en un contexto diferente del original. El caso Gautherot y Finotti es instructivo. Gautherot representa una arquitectura que florece bajo la autoridad del estado, república sucesivamente autoritaria bajo el gobierno revolucionario de Getulio Vargas de 1930 hasta 1937, dictatorial bajo el Nuevo Estado que duró hasta 1945, democrática de 1945 hasta 1964, y dictatorial nuevamente bajo el régimen militar que duró de 1964 hasta 1985. Florece porque depende de esa autoridad. No fuera la estabilidad en el cargo de Gustavo Capanema, Ministro de Educación de 1934 al 1945, el Ministerio de Educación no se construiría como lo fue; no fuera por Juscelino Kubitschek, el alcalde designado de Belo Horizonte del 1938 al 1945, no habría Pampulha; no fuera el mismo Kubitschek, presidente electo del 1956 al 1960, no habría Brasília. Finotti representa una arquitectura que se aprecia de nuevo bajo la autoridad del mercado neoliberal, la situación vigente desde la crisis económica que abrió la puerta a la apertura democrática de 1985.

Las fotografías de Gautherot son índices de las aspiraciones de un grupo de artistas e intelectuales que quería recuperar la hegemonía simbólica de la arquitectura en la cultura, cuya pérdida había sido llorada por Hugo, comprendiendo esa recuperación como la hegemonía de un lenguaje arquitectónico común, representativo de la época y sus posibilidades. Aunque sabiendo ser minoritario antes de la guerra y no practicar una arquitectura oficial, el grupo creía que el rechazo del historicismo sería el correlato de la modernización y la urbanización proceso del país. No estaba del todo equivocado. En el inmediato posguerra la arquitectura moderna triunfó por todas partes, y Brasil no fue una excepción. Mientras la población aumentaba de 40 millones en 1940 a 72 millones en 1960, fecha de la inauguración de Brasilia, y la población urbana aumentaba del 31% al 45% en el

## **eso no mató aquello: fotografía y arquitectura moderna brasileña**

mismo período, la amenaza pasó a ser el modernoso, la versión más o menos analfabeta de la arquitectura moderna víctima de su propio éxito. Algunas de las manifestaciones de este modernoso eran ingenuas e incluso amables, como el mimetismo de las columnas de Brasilia en construcciones de provincia, comparable al homenaje que la lengua vernácula hace a la erudita. Pero pronto las casas burguesas suburbanas del Lago Sur de Brasilia inquietaron, por mostrar que el historicismo no había sido subyugado, como bien señalaba Nikolaus Pevsner<sup>14</sup>, y vigoraba aún un eclecticismo de gusto, así como un de estilo, para utilizar la distinción precisa de Henry-Russell Hitchcock<sup>15</sup>. La hegemonía de la arquitectura moderna resultaba en última instancia limitada entre las clases altas brasileñas, reforzando las limitaciones estructurales encontradas en las ciudades satélites de Brasilia.



**f3\_Palacio da Alvorada**

interior, Brasilia, c. 1960, Marcel Gautherot. Arquivo da Prefeitura do Distrito Federal

Hoy día, Brasil cuenta con 200 millones de habitantes y el 80% de la población urbana. Las fotografías de Finotti son índices de las aspiraciones más reducidas de un grupo de artistas e intelectuales conscientes de la pérdida de relación privilegiada de la arquitectura moderna brasileña con el estado. Son imágenes ejemplares de una tradición que recuperó su pulsación, pero no su plena potencia. Para mejor o peor, como cualquier revista de interiores contemporáneos muestra, en tiempos de aldea global, el eclecticismo caracteriza la arquitectura de la democracia, historicista o no, arte a pesar de todo colectiva, y con mucho más razón la fotografía de la democracia. Sólo que el eclecticismo va por otro nombre, se dice pluralismo. Las contradicciones entre aspiraciones de libertad y aspiraciones de unidad cultural en el mundo industrializado eran evidentes en el texto de Hugo. Supuestamente, han sido resueltas en favor de la libertad en el mundo pos-industrializado, aún en los países emergentes como Brasil, donde la inteligencia rechaza ahora el melting-pot que homogeneiza. Por otro lado, si la imagen impresa no garantiza mas la inmortalidad en la aldea global, aún la creemos más longeva y ubicua que la piedra y el mortero. Pero no es que eso haya matado aquello, y no es apenas que el libro y el edificio coexistan. En la consciencia colectiva, Brasilia, por ejemplo, es sucesiva y simultáneamente creación de sus arquitectos y de sus varios fotógrafos. Aún cuando las fotografías no se habiten, es que la imagen impresa sigue de pareja con la arquitectura que se quiere hacer notar o que quiere hacer notarse, y la relación simbiótica desde el Renacimiento persiste en la era digital.



## notas

1. Marshall McLuhan. *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*. (Toronto: University of Toronto Press, 1962).
2. "Ceci tuera cela" es el título del capítulo II, en el libro 5.
3. James S. Ackerman. On the origins of architectural photography. In Kester Rattenbury (ed)., *This is Not Architecture: Media Constructions* (New York: Routledge, 2002), 26-35.
4. Siegfried Giedion. "L'architecture contemporaine aux pays méridionaux. Midi. Tunisie. Amérique du Sud". *Cahiers d'art* 2 (1931), 108-109. Texto de Warchavchik. "L'architecture en Amérique du Sud", 110.
5. Armando Vidal de Oliveira. *Album do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York de 1939*. (New York: HK Publishing, 1939).
6. Respectivamente processos 0070-T-38, 0064-T-38, 373-T-47, 375-T-48, 594-T-59 e 672-T-62.
7. Ver Brenda Coelho Fonseca/ Telma Soares Cerqueira. "Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN". In Francisca Helena Barbosa Lima, Mônica Muniz Melhem, Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha (eds). A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar. Cadernos de pesquisa e documentação do IPHAN 4 (Rio: COPEDOC/IPHAN, 2008), 13-66.
8. Gilberto Freyre, el sociólogo brasileño de mayor reputación. *Mocambos do Nordeste*, (Rio: IPHAN, 1938).
9. El prestigio creciente de Niemeyer llevó Stamo Papadaki a organizar la monografía *The work of Oscar Niemeyer* (New York: Reinhold, 1950), con fotos de Kidder-Smith, Fay S. Lincoln y Marcel Gautherot. La arquitectura moderna brasileña figuró igualmente en otra exposición y catálogo de MoMA, con curaduría de Henry-Russell Hitchcock. *Latin American Architecture since 1945*. (New York: MoMA, 1955), fotos de Rosalie McKenna. Papadaki organizó *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. (New York: Reinhold, 1956) incluyendo fotografías de José y Humberto Franceschi, Rafael Landau, y Marcel Gautherot, luego *Oscar Niemeyer*. (New York: George Braziller, 1960). Ver también Henrique Mindlin. *Modern Architecture in Brazil* (Amsterdam: Colibrís, 1956); *Alberto Sartoris. Encyclopédie de l'architecture nouvelle. III. Ordre et climat américains*. (Milan: U. Hoepli, 1954).
10. Para la biografía y obra del fotógrafo, ver Heliana Angotti-Salgueiro. *O olhar fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo*. (São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2007); Instituto Moreira Salles, ed. *O Brasil de Marcel Gautherot*. (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001); Instituto Moreira Salles, ed. *Marcel Gautherot: Norte*. (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009); Instituto Moreira Salles, ed. *As construções de Brasília*. (São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010); Samuel Titan Jr. e Sergio Burgi (eds). *Marcel Gautherot: Brasília*. (São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010); Heloisa , Espada. *Monumentalidade e sombra. a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. tese de doutorado. ECA/USP, 2011.
11. concretismo.
12. Edmund Bacon. *The design of cities*. (London: Thames and Hudson, 1967).
13. Henrietta Moravcikova, Ivan Pilny, Peter Szalay. "Restoring the colors of Friedrich Weinwurm's Unitas: hazards of black and white photography". *Future Anterior*, vol XI, nº 1 (Summer 2014), 55-70.
14. Nikolaus Pevsner. "Modern architecture and the historian. The return of historicism". In *RIBA Talks*, 1961.
15. Henry-Russell Hitchcock. *Modern Architecture. Romanticism and reintegration*. (New York: Da Capo 1993 (1929)) 6. Eclecticismo de gusto, diversos estilos usados contemporáneamente. Eclecticismo de estilo, elementos de diferentes estilos en la misma obra.

## bibliografía

- \_Ackerman James S. "On the origins of architectural photography. In Rattenbury Kester, ed. *This is Not Architecture: Media Constructions*. (New York: Routledge, 2002).
- \_Angotti-Salgueiro, Heliana. *O olhar fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo*. (São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2007).
- \_Bacon, Edmund. *The design of cities*. (London: Thames and Hudson, 1967).
- \_Coelho Fonseca, Brenda y Telma Soares Cerqueira. "Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN". In Barbosa Lima, Francisca Helena, Mônica Muniz Melhem, Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha (eds). *A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar*. Cadernos de pesquisa e documentação do IPHAN 4. (Rio: COPEDOC/IPHAN, 2008).
- \_Freyre, Gilberto. *Mocambos do Nordeste*. (Rio: IPHAN, 1938).
- \_Espada, Heloisa. *Monumentalidade e sombra. a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. Tese de doctorado. ECA/USP, 2011.
- \_Giedion, Siegfried. "L'architecture contemporaine aux pays méridionaux. Midi. Tunisie. Amérique du Sud". *Cahiers d'art* 2, 1931.
- \_Goodwin, Philip y George Kidder-Smith. *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*. (New York: MoMA, 1943).
- \_Hitchcock, Henry-Russell. *Modern Architecture. Romanticism and reintegration*. (New York: Da Capo 1993 (1929)).
- \_Hitchcock, Henry-Russell. *Latin American Architecture since 1945*. (New York: MoMA, 1955).
- \_Instituto Moreira Salles, ed. *O Brasil de Marcel Gautherot*. (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001).
- \_Instituto Moreira Salles, ed. *Marcel Gautherot: Norte*. (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009).
- \_Instituto Moreira Salles, ed. *As construções de Brasília*. (São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010).
- \_McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*. (Toronto: University of Toronto Press, 1962).
- \_Mindlin, Henrique. *Modern Architecture in Brazil*. (Amsterdam: Colibri, 1956).
- \_Moravcikova, Henrietta; Ivan Pilny, Peter Szalay. "Restoring the colors of Friedrich Weinwurm's Unitas: hazards of black and white photography". *Future Anterior*, vol XI, nº 1 Summer 2014.
- \_Papadaki, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. (New York: Reinhold, 1950).
- \_Papadaki, Stamo. *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. (New York: Reinhold, 1956).
- \_Papadaki, Stamo. *Oscar Niemeyer*. (New York: George Braziller, 1960).
- \_Sartoris, Alberto. *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. III. Ordre et climat américains*. (Milan: U. Hoepli, 1954).
- \_Titan Jr., Samuel y Sergio Burgi (eds). *Marcel Gautherot: Brasília*. (São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010).
- \_Pevsner, Nikolaus. "Modern architecture and the historian. The return of historicism". In *RIBA journal*, Abril 1961.
- \_Vidal de Oliveira, Armando. *Album do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York de 1939*. (New York: HK Publishing, 1939).

## CV

**Carlos Eduardo Comas.** Estudió arquitectura en Porto Alegre, Philadelphia y Paris. Es profesor titular de la Universidad Federal do Rio Grande do Sul en Porto Alegre, Brasil, y editor de la revista ARQTEXTO del programa de postgrado en arquitectura. Investigador principal del CNPq, ha escrito extensivamente y dictado conferencias sobre arquitectura moderna y urbanismo en su país natal y en el extranjero. Es autor, coautor o editor de numerosas publicaciones, entre ellas *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (2015), *Lucio Costa e as Missões: um museu em São Miguel* (2006), *Arquiteturas Cispatinas*. Eladio Dieste e Roman Fresnedo Siri em Porto Alegre (2004), y *La Casa Latinoamericana Moderna*. (2003). Se desempeñó como presidente del Docomomo Brasil entre 2007 y 2011 y fue curador invitado de la exposición *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, en exhibición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Actualmente es miembro del Consejo de IPHAN, Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional.